

BACK TO METROPOLIS. ESPLENDOR, DECANDENCIA Y RENACIMIENTO DEL RASCACIELOS AMERICANO. NOTAS CRITICAS

LLEGAR A ESTADOS UNIDOS Y, EN PARTICULAR, A NUEVA YORK, ES PONER ENTRE PARENTESIS TANTAS DE LAS IDEAS QUE SOBRE LOS RASCACIELOS se tienen. Allí, como si el paso del océano fuera el tránsito al otro lado del espejo, vemos crecer a las montañas mágicas en formación continua de una cordillera siempre en erupción. Allí, ideas de crisis típicamente europeas —la imposibilidad real de construir rascacielos o el considerar a éstos como un simple atentado contra la urbe— deben dejarse atrás como un lastre que impedirá el feliz desembarco en la gran ciudad.

Pues pisar Manhattan —o Chicago— es sentir el rascacielos como una expresión marcadamente humana de nuestro paisaje artificial; pasear por las avenidas neoyorquinas es comprobar que las inmensas moles edificadas están, al menos, tan cerca de nosotros como las ciudades del pasado; es percibir que en una avenida, cada viandante es centro de un espacio que a él se refiere; y de un espacio que queda mucho más cerca de las sensaciones antropocéntricas del clasicismo que de la caricatura de inhumanidad que, con las ciudades del futuro, han intentado siempre los cómics y las películas de ciencia-ficción.

Pero, avanzando por la mágica cordillera, no podremos menos que apreciar que aquellos rascacielos que más nos gustan son, infelizmente, los menos contemporáneos. La incómoda sensación de pisar también una ciudad histórica nos invade poco a poco a medida que descubrimos la decadencia arquitectónica y estética del rascacielos individual, y que comprobamos cómo la espectacularidad del conjunto es la que logra esconder la relativa frecuencia de vulgaridades. Las montañas, pues, ya no siempre son mágicas.

La cordillera, sin embargo, continúa en erupción: nuevos montes aparecen cada día, y si bien aquellos exentos de aura nos invitan a examinar cuáles fueron las razones que condujeron al fracaso, apa-

recen algunos de distinto carácter que pretenden superarlo. El rascacielos americano prosigue su aventura, y la ambición por emprender con él una nueva senda se convierte, en gran parte, en desandar un camino con el que recuperar el tiempo perdido.

El edificio comercial en altura empezó a construirse y a dominarse arquitectónicamente en Chicago, como es bien conocido, cuando las estructuras de acero lo hicieron posible. Las fachadas, definidas algunas de sus partes en posiciones y tamaños por la retícula estructural que coincidía con el cerramiento, necesitaban una idea de composición que les dotara de aspecto. Pueden considerarse paradigmáticas las realizaciones de William Le Baron Jeney, en la que la red estructural del perímetro se revestía de una construcción de entablamentos clásicos. Adaptando el perfil del palacio florentino a una gran escala, el lenguaje clásico daba respuesta inmediata a la estructura controlando formalmente el enorme volumen y exhibiendo además su condición colosal mediante la misma repetición y tamaño de órdenes y entablamentos.

Aunque con otros muchos lenguajes, a veces más sofisticados o diversos, las ideas generales fueron muy parecidas a éstas en la construcción de Chicago y de Nueva York en las últimas décadas del siglo pasado y en las primeras de éste: procurar una imagen general de perfil identificable o pregnante, normalmente apoyada en alguna forma histórica, y realizarla mediante unas reglas académicas de composición que consiguen controlar la magnitud de la forma y, al tiempo, evidenciar esa armónica inmensidad.

Tan sólo el Monadnock Building (1889-1891), de Burnham y Root, al prescindir de todo ornamento —pero de ningún elemento clave— ensancha el camino al descubrir que la limitación de lenguaje puede ser más expresiva que su profusión. Y llegar así, sólo en apariencia, a las posiciones modernas.

De estos mismos arquitectos es un caso absolutamente contrario y bien ilustrativo, el Flat-Iron o Fuller Building (1902), en el cruce de Broadway con la Quinta Avenida: su abigarrado y académico lenguaje sirve además, en este caso, para el aprovechamiento expresivo de la esquina aguda, extrayendo así su fuerza de las condiciones de su solar y su situación urbana. Este recurso explica también la construcción de ciudades como Chicago o Manhattan, si bien es más propio de las irregulares ciudades europeas. En la ciudad americana, casi siempre con un plano en forma de retícula, los rascacielos suelen

pertenecer arquitectónicamente al tipo de edificio exento aun cuando formen parte de una manzana o, incluso, cuando aparecen total o parcialmente entre medianeras. En Manhattan no existe apenas la continuidad formal, urbana o volumétrica, propia de tantas capitales europeas, y que Burnham intentaría implantar en Chicago. Pero si tanto la búsqueda europea de una ciudad armónica y continua como la *collage city* americana, convierten todo en bello debido a la fuerza expresiva de su impresionante conjunto, en la *collage city* la necesidad de la calidad individual es mucho más fuerte.

* * *

No me parece que el famoso concurso para el *Chicago Tribune* (1922) haga otra cosa que señalar una alternativa crucial: insistir, por un lado, en la importancia de la silueta y de la forma singular, enriqueciéndola o modernizándola, e insinuar una nueva coherencia, más intelectual que formal, por donde se deslizará la aventura del rascacielos moderno. Pero el verdadero avance en el atractivo formal del rascacielos se producirá mediante la idea antigua, cuando el historicismo ecléctico se sustituya por el expresionismo y el Art-Déco, figuraciones con las que se diría que el rascacielos neoyorquino alcanza su cénit. Los dibujos de Eliel Saarinem y las realizaciones en ladrillo de una estética de transición *a lo Berlage* condujeron el rascacielos a una forma propia en la que, no menos eclécticamente que antes, se mezclan con fortuna hallazgos del secesionismo, de la Escuela de Amsterdam y del expresionismo alemán. Manhattan está lleno de magníficos rascacielos de lenguaje europeo de este tipo, como el *Century Apartments* (1931, arq. *Jacques Delamarre*) o el *Panhellenic Hotel* (hoy *Beckman Tower*, 1928, arq. *John Mead*) este último inspirado en el *Chicago Tribune* de Eliel Saarinem.

Además de con ejemplos como éstos, la ciudad parece alcanzar su imagen propia y dar la más alta cota de su valor arquitectónico con el Art-Déco y con lenguajes y recursos vanguardistas, pero sin abandonar nunca el viejo método descrito. Esto es, cuando se construyen el *Chrysler Building* (1930, arq. *William Van Alen*), el gigantesco *Empire State*, erigido en plena crisis económica (1931, arqs. *Shreve, Lamb y Harmon*) y el *Rockefeller Center* (1931-1949, *Associated Architects*). La sofisticada belleza del Chrysler, la poderosa silueta del Empire y el logrado control de la masa y el conjunto del

Rockefeller usan lenguajes que, si bien pueden reconocerse como derivados y eclécticos, son también modernos y están empleados de un modo y con unos elementos absolutamente originales, constituyendo un importante logro de la arquitectura contemporánea. Acompañados, si se quiere, de algún otro ejemplo menos impresionante, como el *McGraw-Hill Building* (1931, arqs. *Hood, Godley y Fouilloux*), forman un momento culminante basado en reconocer al rascacielos como un problema de forma y de silueta. Esto es, de ver que, en el rascacielos, el tema arquitectónico principal sólo puede ser el del dominio de la forma ya que ésta, debido al tamaño, plantea un problema de tal magnitud que oscurece a cualesquiera que sean los demás, exigiendo a las distintas técnicas que le den servicio sin pedirle servidumbre ni ofrecerse, en absoluto, como conductoras del lenguaje o de la composición. Naturalmente que cuando hablo de técnica no hablo de construcción, entendiendo la palabra forma en su sentido arquitectónico más completo.

Estas ideas eran sin duda parte del pensamiento de los arquitectos neoyorquinos de antes de la guerra y sería después y, en cierto modo a consecuencia de ella, cuando fueron abandonadas. El rascacielos comienza a decaer así inmediatamente después de alcanzar su culmen, a manos de una nueva implantación europea que, aunque tiene más variantes, se emblematiza perfectamente en el edificio cúbico de cristal. Hijo de conceptos, producto de una consciente mitificación de la técnica, abstracto y despreocupado de la escala, el rascacielos *miesiano* —incluso el propio *Seagram* (1956)— paga duramente el cambio al ocultar su posible finura tras la distancia y ofrecer como volumen uno de los menos pregnantes: el paralelepípedo. Apesadumbrado por la admiración al maestro, uno busca en Manhattan al *Seagram*, al que cree reconocer a cada paso y que, inevitablemente, sólo podrá confirmar casi con el tacto.

* * *

Mies van der Rohe había dibujado para Berlín el rascacielos moderno en 1928, y lo hizo como torre de cristal, pero su enunciación fue entonces más rica y ambigua. En aquellos ejemplos se veía cómo la facilidad de la técnica moderna dejaba en libertad a la forma, a la arquitectura, si se quiere: el volumen se independiza de su servidumbre respecto de la estructura, volviéndose arbitrario, y pudiendo dar

lugar a una nueva expresividad. Expresividad que ya en aquel momento se entendía encarnada en el vidrio, material casi mágico que seduce a la sensibilidad de los modernos desde entonces hasta más de cincuenta años después.

Pero Mies mismo se encargará más tarde de cerrar toda posible aventura expresionista para proponer como forma única aquella que entendió como canónica: el paralelepípedo. Mies no llevará así el rascacielos hacia su lado más moderno, en realidad, sino que, con lenguaje *estilísticamente* muy moderno, hace volver al edificio a gran escala al modo académico, representando el esqueleto de Chicago. Y bien utiliza un modo escenográfico, como en el *Seagram* (en el que los perfiles de fachada son como barrocos estípites, pues la estructura está dentro) o bien lo hace de un modo directamente académico, con los soportes en fachada, como en los apartamentos de Chicago, precisamente. Los pilares añorados por las estilizadas estípites de los muros-cortina, vuelven, por razones prácticas, al exterior, mezclándose de nuevo cerramiento y estructura, que ya tantos años antes, y en Berlín, habían deshecho su yugo. El lenguaje académico resultante, delicado y puritano como corresponde a un admirador de *Schinkel*, sólo es moderno en el cristal, el acero y la simplificación.

Así pues, la libertad concedida a la forma no se aprovechó, ya que se tomó como objetivo la expresión de la técnica, obligación que era la que, paradójicamente, *Mies* descubre en Berlín que había desaparecido. Las técnicas modernas concedían al rascacielos la libertad que *Le Corbusier* descubrió para la planta libre: la estructura podía ser interna y tenía unas exigencias mínimas, expresas en su escaso espesor. Buscar la coherencia entre forma y estructura hubiera debido de considerarse inútil para el arduo problema de diseñar un gigante.

Los arquitectos e ingenieros europeos, sin embargo, acabaron estando unidos en la creencia de que la descomposición neoplástica del espacio coincidía con un análisis estructural certero, al tiempo que seguían venerando, naturalmente, el principio de coherencia entre forma y estructura heredado del racionalismo académico del siglo XIX. Se empeñaron así en uncir de nuevo a expresión y construcción en el rascacielos, de modo que la forma de éste pasó a derivar de consideraciones analógicas acerca de la estructura. Las más primitivas fueron figurativo-conceptualistas, pero derivado el *estilo internacional* hacia el *organicismo*, aparecieron las analogías biológicas y plasticistas. El propio *Wright* conduciría algunas versiones de

este camino, si bien su aventura fue la de un intelectual más unido a las corrientes europeas que a los profesionales americanos, y sus torres orgánicas no tienen en Estados Unidos influencia alguna. El método orgánico alcanzó expresiones nuevas muy considerables, pero fue un método tan abstracto frente a la ciudad y a su escala como el estrictamente moderno. Interesados en problemas de expresión de la estructura y en obtener desde ella la forma final, quedaron en olvido los problemas reales de esa estructura, cuyo comportamiento mecánico, económico y constructivo eran cuestiones parcialmente hipotecadas —como la forma en cuanto que tema urbano— por esa abstracta y metafórica voluntad de expresión. No cabe duda que la *torre Price* (1955) o la *Johnson* (1950), de *Wright* (o incluso *Torres Blancas*, por ejemplo) son expresiones muy bellas de una torre, las más bellas incluso, si se quiere. Son, sin embargo, poco razonables en cuanto operación constructiva, y su plástica es completamente indiferente al lugar y, en general, a todo lo que no sean ellas mismas.

La aventura moderna americana no transcurrió, como hemos dicho, por esos derroteros, sino que siguió las concreciones estilísticas de Gropius y de Mies, fundamentalmente de este último, por lo que fue un desarrollo de influencia estricta europea. Y no constituyó una aventura atractiva, sino que significó, en Manhattan y en otras ciudades, la decadencia artística del rascacielos, ya que los lenguajes y recursos de los grandes maestros —y, sobre todo, el exquisito puritanismo lingüístico miesiano— no soportaban la más mínima banalización, resistiéndose su calidad al insertarse en la realidad americana.

Un paseo por la ciudad ahorra cualquier duda, comprobando cómo ni la espectacularidad del tamaño ni el efecto del conjunto llegan a disimular las vulgaridades individuales del estilo internacional y sus secuelas. También puede verse sin equívocos cómo el notable interés general de los rascacielos historicistas es superado con creces por la *edad de oro*, la expresionista y Déco, que es sustituida con mucha rapidez por el estilo europeo, inmediato a las obras maestras, y en un período que duró treinta años. El idealismo del estilo internacional, cuya hegemonía llegó a ser completa y dilatada, encontró su prueba más dura en las torres del nuevo mundo y fracasó artísticamente frente al profesionalismo anterior de las pragmáticas metrópolis, a pesar de haberlo dominado y transformado por completo.

Tiendo a pensar que, más acá de cualquier otra interpretación,

fue un fracaso cultural, profesional y artístico; arquitectónico en suma.

* * *

La situación arquitectónica del rascacielos debía, pues, cambiar. Incluso existía un sentimiento apocalíptico de percibir que su muerte coincidía con la de la modernidad y pensar con ello, o sentir, que jamás se construirían ya. Pero, al menos en Estados Unidos, no ha sido así: allí se siguen construyendo, y aun cuando en la mayor parte de los casos lo que se suele hacer son edificios vulgares de cristal con más o menos espectacularidad, las ideas a las que obedecen los rascacielos actuales más atractivos ya no son exactamente las modernas.

Podemos definir el cambio al verlos como una colección de ejercicios en los que la silueta y la forma final son preocupaciones primordiales, incluso en los que aparentemente se manifiestan como más continuistas. Una tal cuestión llevará lógicamente a algunos a inspirarse en una mirada hacia atrás.

Hay que reconocer que ya los *Trade World Center*, de Yamashiki (1975) habían iniciado hace años este camino, y que tal fuera su situación en el borde de la costa aquella que hiciera ver inequívocamente al proyectista cuando se planteaba sobre todo un problema de imagen y de escala. Obsérvese cómo se cuida con dos recursos muy hábiles: por un lado, el hacer una pareja, forma eficaz de reforzar el impacto y, por otro, el proyectar cada individuo utilizando la planta cuadrada y una estudiada silueta, esbelta y académica (tiene los cuerpos fundamentales de la composición) huyendo drásticamente del viejo paralelepípedo. El control formal y la intensidad del impacto fueron muy conseguidos.

Hablando ya de los algo más contemporáneos, los más próximos a los edificios modernos son los que hacen objetos de cristal. Se diferencian de aquéllos, sin embargo, en el marcado deseo de valorar en sí mismos las superficies y los volúmenes, huyendo por medio de ellos tanto de la forma paralelepipedica como de la antigua relación con la estructura. Buscan una forma expresiva, bien por el uso de ángulos, proporciones o volúmenes irregulares, o bien al contrario, por medio de figuras regulares muy pregnantas.

Puede citarse el edificio de *Pei and partners* en Boston (1968-1977) que fue polémicamente construido en un entorno de gran ca-

lidad, donde está la iglesia que, inspirada en la catedral de Zamora, construyó *H. Richardson*. No cabe duda de que es sutil, y por lo tanto imposible para un profano, distinguirlo de un edificio moderno, propiamente dicho, siendo de entre los nuevos una versión muy comercial, y, en el fondo, muy moderada, aun a pesar de su drástica y acaso despreocupada inserción. Extremando el camino de la modernidad, la forma se ha convertido ya en abstracta por completo, en una escultura simple; pero la imagen, lejos de ser un resultado de lo interno al margen de la escala, es un producto premeditado en su efecto urbano incisivo.

Participando también de la valoración plástica y la abstracción de superficies y volúmenes, el *UN Plaza Tower* en NY (1976-1984), de *Kevin Roche* y *John Dinkeloo Associated*, expresa perfectamente la postura nueva en un modo diferente. Emplea el seguro recurso de las dos torres y da a los volúmenes una autonomía de forma tal que no cabe duda de la preocupación que hay por las imágenes y por su valoración como objeto en el medio urbano.

Otros ejemplos, aun utilizando volúmenes de cristal y cerramientos modernos, orientan la forma de un modo menos abstracto al ligarla por completo con la posición que ocupan en la ciudad. Así, el trabajo para Chicago de *Kohn, Pedersen Fox, Ass* (1981-1984), recientemente terminado, cuya planta y cuya inserción volumétrica son derivadas del enclave, formando además el diseño exterior del *lobby* una figuratividad urbana muy precisa. Ya hace unos años se había construido en la misma Chicago el *Xerox Center* (1981), de *C.F. Murphy Associated*, desarrollando su moderno volumen en una neta expresión de su posición de esquina, aspecto que conduce la composición general a pesar de liberarse la torre por causa de la altura, y haber podido tener así, como en tantos otros casos, una condición exenta, o, si se quiere, *anisótropa*. En ambos ejemplos los edificios se presentan como hito, pero tal condición se modela como expresión de la situación urbana que ocupan, tema que, aunque abundante en la urbe americana, era más propio como vimos de otras ciudades y de los edificios que no constituyen una torre en sentido estricto.

Dando un paso más en el camino de la figuratividad, nos tropezaríamos enseguida con la actitud ecléctica neoyorquina que ha sido asumida con gran pulso por el estudio de *Philip Johnson* y *John Burgee*. Manejan un repertorio muy amplio de rascacielos, casi todos

del *nuevo estilo*, diríamos, pero muy diversificados. Su posición forma un capítulo completo.

El estudio de *Johnson y Burgee* ha realizado algunos edificios tardo-modernos, en los que no entraremos. Son tributos de la edad, y de toda una historia que incluye, nada menos, que al *Seagram*.

También han realizado rascacielos de vidrio que, con lenguaje moderno, se salen sin embargo de la estricta modernidad.

En los edificios de la *Penzoil Place* (1977), en Houston, por ejemplo, siguen un camino similar al de *Roche* al construir dos prismas truncados de cristal, jugando con el ya citado tema de la pareja de objetos de forma abstracta y pregnante. La pareja se erige, pues, como uno de los recursos básicos: el hecho de la duplicidad produce pregnancia por sí solo y deja todavía un notable grado de libertad en cuanto a colocación y forma relativas entre ambas piezas. Pero ya vimos que no era un tema nuevo; mucho antes del *Trade World Center*, antes de la guerra, se había usado en Manhattan con fortuna, si bien la expresividad se basaba entonces, casi siempre, en la igualdad absoluta, o la simetría, de las piezas, independientemente de la utilización de muy otros lenguajes.

Pero ahora el lenguaje moderno, desligado de toda coherencia original, se utiliza al servicio de unos volúmenes objetuales, completamente abstractos, y que han perdido de este modo la referencia de escala que el academicismo *miesiano* conservaba, aun cuando su impronta formal en el lugar haya sido más estudiada, o más considerada como objetivo, que en el *estilo internacional*. Se dirían esculturas urbanas que han alcanzado así uno de los ideales modernos, en cuanto consiguen fundir la arquitectura con el arte abstracto. Al servir este ideal anterior para conseguir, paradójicamente, la pregnancia formal que al rascacielos le faltaba, podemos llamarles ejercicios *neo-modernos*, bien distintos tanto de su modelo original, al que imitan exclusivamente en el lenguaje, como también de aquellos otros que emplean el cristal para obtener efectos mucho más figurativos y que, al cambiar de escala formal, cambian completamente el sentido de la pieza.

Pues en éstos se produce ya la adhesión al eclecticismo neoyorquino del primer tercio del siglo que años antes el propio *Johnson* contribuyera tan decisivamente a derribar. Parecería que el coautor del *Seagram* y responsable importante del éxito de las cajas de cristal volviera de nuevo la mirada a *Mies*, pero esta vez sobre los rascacielos

de Berlín, leyendo ahora en exclusiva el mensaje de libertad formal. Se procede así a utilizar el vidrio, curiosamente asignado a esta libertad, como forma de recuperar, de una vez, la importancia de la silueta, la definición formal y una escala menos abstracta.

Planteamiento singularmente ecléctico, de él surgirá el edificio neogótico de vidrio (el *PPG*, en Pittsburgh, 1981-1984), un juego con el Parlamento británico y el *Art Déco*, de muy hermosa silueta principal, pero más discutible de cerca y en los detalles de las partes bajas. Los interiores son decepcionantes, ya que el cristal en cubiertas y paredes produce efectos banales, muy lejanos de los lujosos interiores del eclecticismo *Déco* al que se alude.

En una figuración mucho más contenida, y con aires de edificio moderno de escala urbana, se proyecta el rascacielos para *101 California Street* (1983) en San Francisco. Pero la obra maestra de los edificios de cristal es, a mi parecer, la *Transco Tower* (1983-1984) en Houston, en donde *Johnson y Burgee* dan prueba de sensibilidad perspicaz al notar cómo, en realidad, la silueta más poderosa de Manhattan es el *Empire State Building*, que señaló en un momento dado la más alta cota de la ciudad con una calidad formal muy difícil de superar. Lúcidamente se comprende cuánto su lección es trasladable a una mayor simplicidad y a un menor tamaño sin perder elegancia, y cómo tampoco es necesario imitar todos sus recursos. La flecha final, esto es, el rasgo que en apariencia se podría tener por más característico del *Empire*, se suprime valientemente al comprender que resulta menos atractiva con un tamaño más pequeño. La suave punta de diamante, el duro remate y, en general, la simplicidad del edificio logran una silueta convincente a pesar de los escasos medios formales puestos en juego, al tiempo que hacen pensar en cuánto el diseño del edificio se parece también al de un detalle a gran escala. Podría decirse que, frente al *Empire* se han empleado el mínimo de recursos posibles, compensando la falta de tamaño con la enorme verticalidad que logra el fuste, no sólo debido a la textura, sino a haber exagerado la volumetría en que se inspira: prometiendo abajo ir adelgazándose, no lo hará hasta muy arriba, en un apretado escalonamiento que acusa la esbeltez en favor de la silueta.

Este es un tipo de rascacielos que, aunque no se ha hecho demasiado, sería lógico que se hiciera aún más veces. Sus recursos volumétricos constituyen una especie de arquetipo formal mucho más viejo de lo que a primera vista parece.

Pero el estudio de *Johnson y Burgee*, como es bien sabido, ha dado un paso más al construir también edificios de cerramiento macizo y pétreo. El más conocido es el *AT & T Building*, en NY (1977-1984), ya finalizado, y cuyo proyecto fue muy divulgado precisamente por romper de frente los cánones del edificio moderno. Su planteamiento, sin embargo, es muy directo, y tanto los que se escandalizan de él como los que le aplauden entusiastas dan prueba de ser muy sensibles a las imágenes más inmediatas y superficiales. Es casi un ejercicio escolar, poco profundo, pero brillante: obsérvese que el volumen es paralelepípedo (moderno), lo que evitará complicaciones y permitirá adaptar la planta funcional tipo de instalaciones en núcleo central con la estructura apoyada en él y en la fachada. El tratamiento de las superficies es académico y *estructuralista*, y así, no lejano a tantos modernos, como ya vimos. Sólo el haber concebido el frente largo como principal, y la gran puerta y el remate que vienen a demostrarlo, han hecho cambiar la imagen por completo; pero incluso algunos recursos, como el basamento y el portal son muy elementales y esquemáticos, teniendo un valor puramente caligráfico en la forma. Y precisamente el remate, aunque también caligráfico, es bastante menos caprichoso y superfluo que como se ha querido ver. Este remate podría haber sido de techo o cornisa plana, incluso con cubierta a cuatro aguas, pero la intención arquitectónica exigía que en estos casos hubiera necesitado voladizo, lo que era menos lógico por la lisura del volumen. Se imponía de este modo la claridad de un frontón, que no podía ser de forma simple pues hubiera dado a la torre una figura rara, desproporcionada y tendente a la caricatura: la silueta dibujaría una especie de flecha, grafismo bastante banal.

El frontón, precisamente por lo liso y paralelepípedo de todo el volumen, era un esperado remate que no podía quedarse en dos simples aguas. Creo que partirlo fue un buen hallazgo, pues da al cénit la fuerte tensión que necesita lo tan moderado de la forma. Es probable que se pudieran encontrar remates menos escenográficos y con el mismo valor, pero, en todo caso, éste permitió cobrar también, del mismo disparo, el escándalo y la notoriedad que los autores pretendieron. Horrorizarse de este sencillo edificio y no hacerlo de tanta escenografía barata de lenguaje moderno es una posición impresentable que el propio rascacielos ayuda a desvelar.

Por otro lado, la realización del edificio ha sabido aprovechar su simplicidad para sacar partido estético de un excelente revestimiento

pétreo, por ejemplo, y de algunas otras cosas. La realización lo mejora y lo explica, convirtiendo a Manhattan en arquitectónicamente más rico.

El otro ejemplo de rascacielos de cerramiento opaco, el *Republic Bank Center*, en Houston (1983), es tal vez más atrevido, avanzando aún sobre la permisividad goticista del de la *PPG Place en Pittsburg*. Aunque no sigue, en realidad, un camino gotizante (como dice, dejándose llevar por lo más inmediato, la prensa profesional americana), sino que camina con habilidad por las sugerencias abiertas en el expresionismo alemán. El pabellón más bajo, un *hall* bancario, está concebido con una ambiciosa espacialidad mediante la estructura, aspecto que, sobre todo en el concepto, puede tenerse por *filo-gótico* en el mismo sentido que lo fue la arquitectura moderna. Pero la coherencia que busca así este pabellón, no alcanza al rascacielos, que se configura usando con independencia tan sólo la imagen.

Hay más rascacielos del estudio de *Johnson-Burgee*, de larga y diversa producción; si bien los citados son a mi juicio los más claros para comprender cuánto esta firma parece haber arrebatado el liderazgo que en los últimos años ostentaban *Skidmore, Owings y Merrill*. Este último estudio ya había modificado en gran parte su modo de hacer, buscando imágenes más expresivas que las del estilo internacional, pero manteniéndose siempre en el interior de los límites del lenguaje moderno, como ocurre en la *Sears Tower* de Chicago (1974). La imagen más radical del estudio SOM es la del proyecto para el *Banco Nacional Comercial*, de Arabia Saudí (1977).

Todavía, y para agotar las líneas más generales del rascacielos americano, sería conveniente recordar al grupo *Arquitectónica* (*L. Spear, B. Fort-Brescia y H. Rommey*), firma de Miami que no construye rascacielos metropolitanos y terciarios, pero sí edificios de apartamentos en altura capaces de completar esta antología, aunque sea algo lateralmente. Tanto el *Byscaine Bay* (1982) como el *Atlantis* (1983), ambos en Miami, son edificios de apartamentos de vacaciones concebidos como unidades de habitación, y estableciendo así una mayor relación con la cultura europea moderna. Mucho de esta cultura parece filtrada, sin embargo, por los ambientes académicos neoyorquinos: concretamente, el cierto elementarismo *metafísico*, a caballo entre la influencia de las ideas del grupo *Superestudio* y la *Tendencia*, que tanto se han practicado en los ejercicios de arquitectura dibujada, y que está presente en el *Byscaine Bay*. El edificio

Atlantis se plantea muy directamente como unidad de habitación en su aspecto más estricto y, asimismo, en la fidelidad a un lenguaje heredado del estilo internacional que parece dar un giro muy completo, aunque casi sin tocarla, a la obra de Le Corbusier: se establece una analogía que la homenaja encendida y metafóricamente. Para comprender, sin embargo, la distancia, véase la intensa radicalidad con que se perfora el bloque a través de un inmenso hueco cuadrado, derivado de las terrazas-túnel de los inmuebles villas: aquí es un gesto compositivo y paisajístico, rotundamente formal y abstracto, teñido de conceptualismo y metafísica, y no un recurso en favor de la espacialidad de los apartamentos, como sería en Le Corbusier, y que la posmodernidad no recoge.

Será interesante, con toda probabilidad, el momento en que este grupo construya un ejercicio estricto de torre urbana, midiendo así sus ideas más claramente con las demás obras que hemos visto.

Se estaría tentado de acabar aquí, pero ya que hemos incluido los trabajos de *Arquitectónica*, que son en realidad edificios altos y no rascacielos, parece que no podría excluirse una referencia, siquiera sea elemental, al tan publicado *Portland Building* (1980), de *Michael Graves*, también un edificio enorme, aunque no llegue a ser una torre.

Se diría que todos los recursos de un cierto nuevo estilo están presentes en el *Portland Building* y que por ello, precisamente, ha sido tan divulgado. En efecto, el edificio tiene zócalo y prepara una escala baja para la calle, incluyendo una puerta notoria, emblemática; también tiene coronación y cuerpo principal, quedando sometido éste a la necesidad de una gran escala, la urbana, y proponiendo una imagen clara, premeditada como tal y consciente de su fuerza en el paisaje de la ciudad. Sin embargo, a mi parecer, es un completo fracaso desde el punto de vista arquitectónico y, consecuentemente, desde el puro visual. La posición de Graves en este trabajo (caricatura, por cierto, de muchos otros) es absolutamente superficial, dicho esto tanto en el peor sentido como en el más estricto. Poner un cubo sobre un estilobato y situar en su cara superior otro escalonamiento no parece suficiente para una buena composición, menos aún si a la cara principal del cubo se le superpone la imagen de un pórtico pseudo clásico *postmodern* y sobre él la especie de clave gigante de la que Graves tanto abusa. Cuidar la imagen, la forma y la silueta, buscar conscientemente la escala urbana adecuada y olvidar la inútil co-

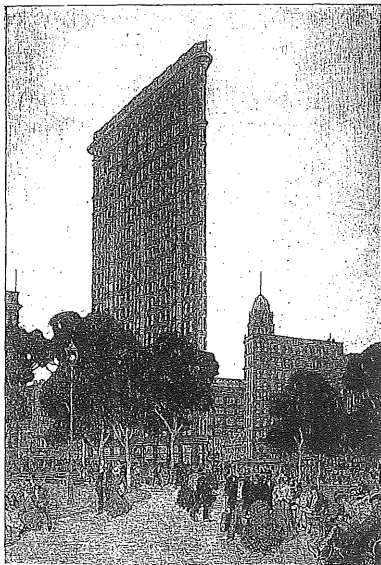
herencia moderna no puede ser, o no basta, superponiendo un grafismo escenográfico, como de tela y tablas. *Graves* se mantiene en los mismos términos que la *Strada novíssima* de aquella bienal, y si bien cumple, casi burocráticamente, las aspiraciones del nuevo rascacielos, lo hace singularmente, y, a mi parecer, mal. Creo que la obra lo sigue confirmando, y que, contrariamente al AT & T, la construcción agrava lo que está presente en el dibujo.

Acabemos ya estas consideraciones sobre el rascacielos americano felicitándonos por la vitalidad de la arquitectura al explorar nuevos caminos aun después de las crisis más intensas. En la superación de ésta queda, a mi juicio, una lección: en un problema de tal tamaño y de definición tan precisa como es la torre, la estructura y la técnica no pueden ser exclusivas guías y protagonistas formales. Nacerá un monstruo; un edificio enorme, visible desde muy distintos sitios y a muy diferentes distancias; elevarlo es un problema casi burocrático para la técnica, que dispone de muchos procedimientos, pues lo difícil es lograr que tal monstruo no lo sea estéticamente y no resulte superficial. Conseguir que, como las torres de las catedrales, sea atractivo, que juegue bien en su escala y silueta con la ciudad y el paisaje que lo rodean, mejorándolo y constituyéndose en un valioso hito formal. Que la torre sea bella, en definitiva: he ahí el reto, y, sin más, el problema arquitectónico más importante de un rascacielos.

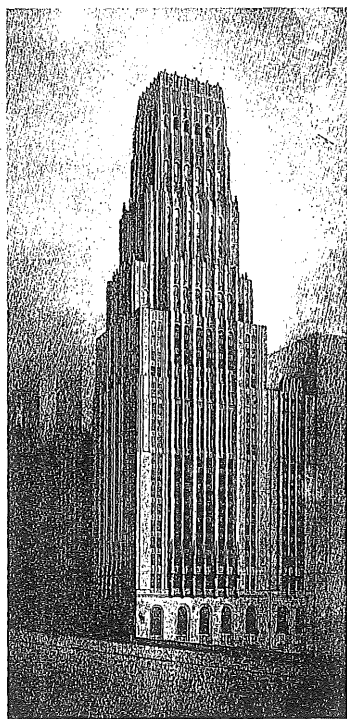
A.C., 1985



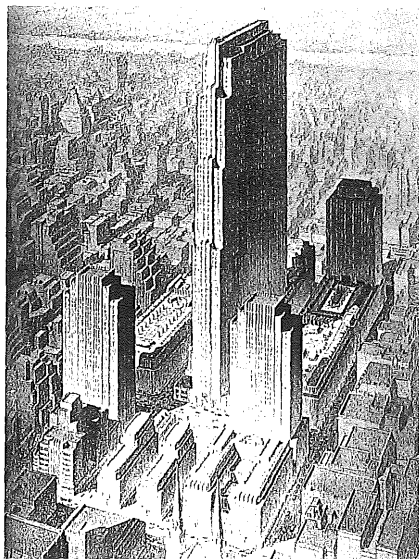
Sullivan: Guaranty Building, Chicago.



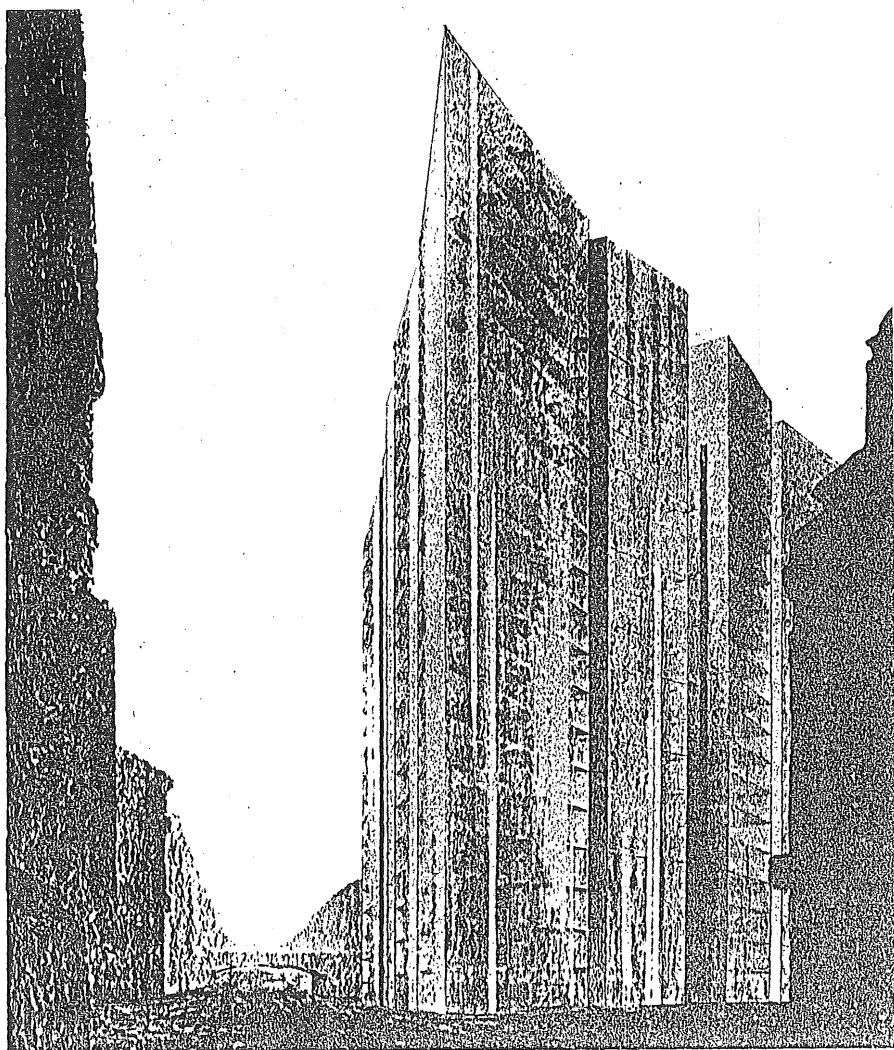
Burnham y Root: Fuller Building, Nueva York.



Saarinem: Proyecto para el Chicago Tribune.



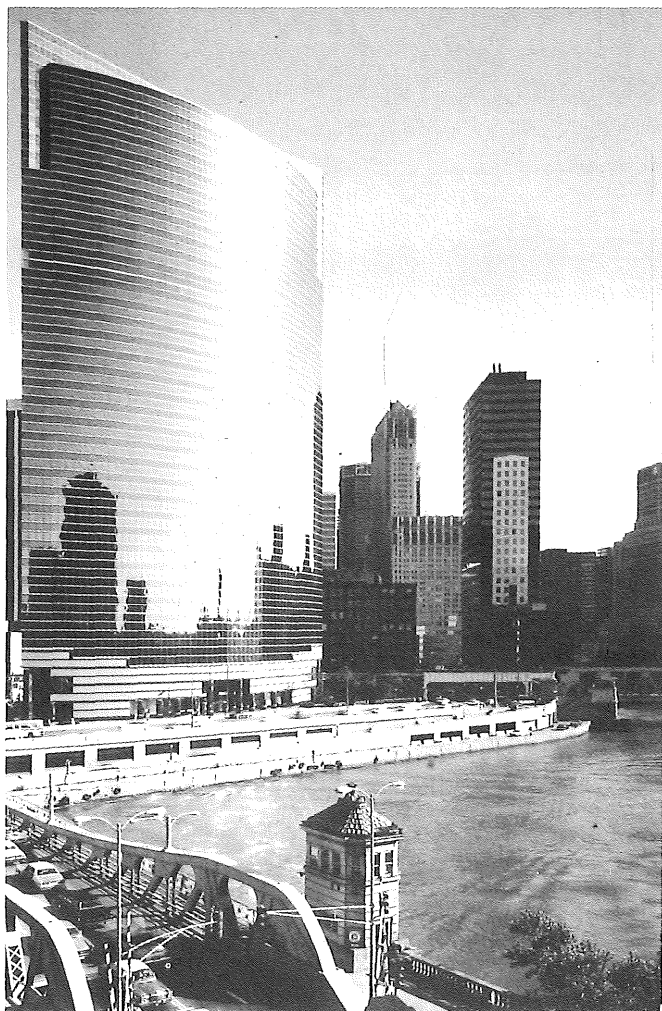
Associated Architects: Rockefeller Center.



Mies van der Rohe: Rascacielos en Berlín.



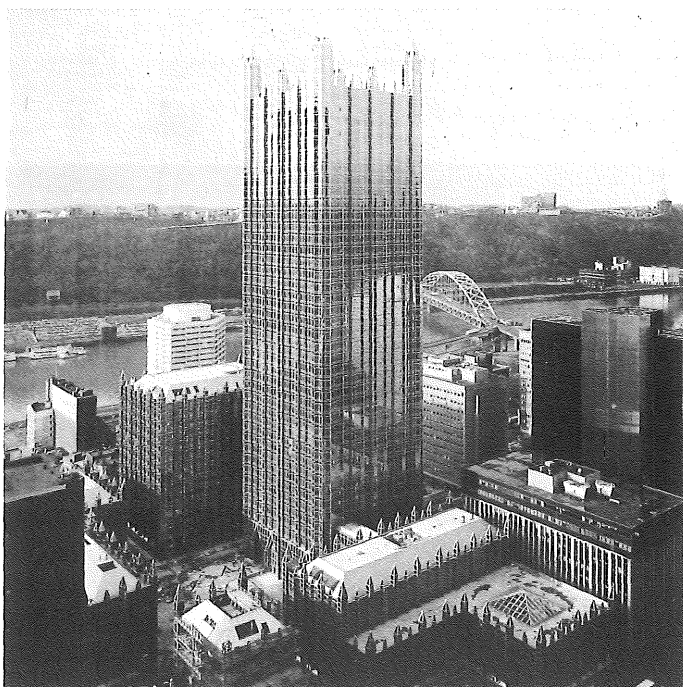
K. Roche y Ass.: U.N. Plaza Tower, N.Y.



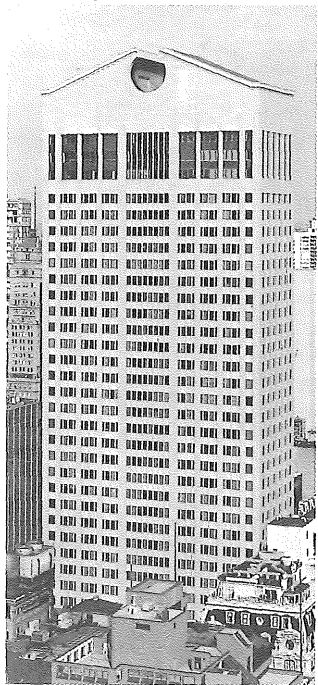
Kohn, Pedersen, Fox: Edificio en Chicago.



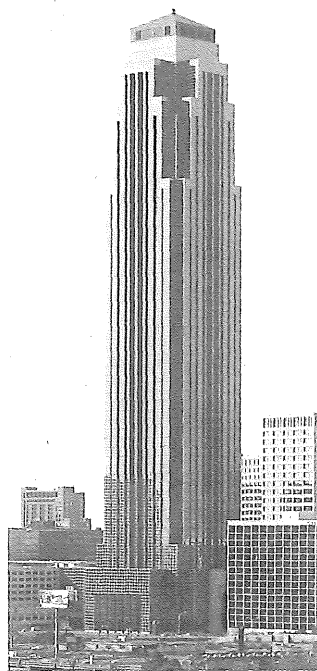
Murphy y Jahn: Xerox Center en Chicago.



Johnson y Burgee: P.P.C. Place, Pittsburgh.

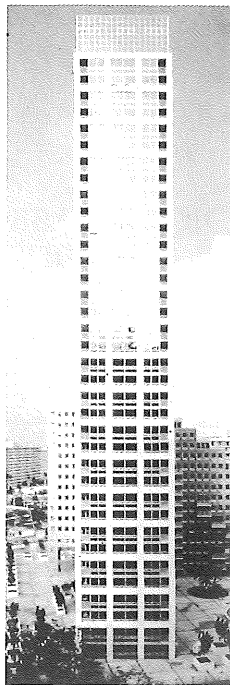
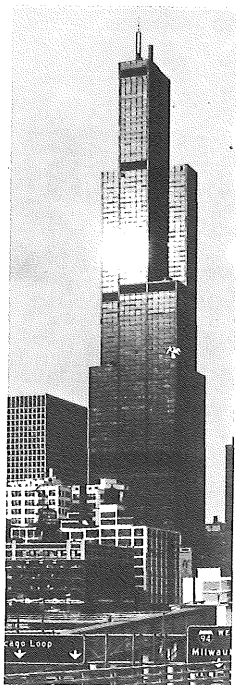


Johnson y Burgee: AT & T Building, N.Y.



Johnson y Burgee: Transco Tower, Houston.

Skidmore, Owings y
Merril: Sears Tower, Chicago.



Arquitectónica: The Palace, Biskayne Bay
y Edificio Atlantis, en Miami.

